

Title	見るということ
Author(s)	細谷, 昌志
Citation	大阪外国語大学論集. 10 p.173-p.196
Issue Date	1994-03-18
oaire:version	VoR
URL	<a href="https://hdl.handle.net/11094/79627">https://hdl.handle.net/11094/79627</a>
rights	
Note	

*Osaka University Knowledge Archive : OUKA*

<https://ir.library.osaka-u.ac.jp/>

Osaka University

# 見 る と い う こ と

細 谷 昌 志

Über das Sehen

Masashi HOSOYA

1. Vom Sehen und Wissen
2. Vom Sehen und Berühren
3. Die Seele und die Gestalt
4. Der Auge und die Hand
5. Der Gedanke der Perspektive
6. Das Sichtbare und das Unsichtbare

## 1. 見ることと知ること

人間は何のために生れてきたかと問われて、天空と天体を見るためだ、とアナクサゴラスは答えたと言われている。アリストテレスは『プロトレプティコス』で、人間の理想像を、ソクラテスによりも、むしろアナクサゴラスのような純粹に見る態度に求めている。『ニコマコス倫理学』によれば、見ることそれ自体に自足することは最も幸福なありかたであり、神的なものである。神々は行為（プラクシス）せず、物を作ること（ポイエーシス）をせず、ただ見ること（テオーリア）のためにだけ生きる。人間に求められる正しい行為・勇気ある行為・物惜しみしない行為・節制ある行為すべては神々に無縁であって、ただ「見る」という活動だけが神々に残されている。ところで、われわれは神々を最も幸福なものとみなしているが、人間の純粹に見るという活動も、これに類縁している。見ることの喜びこそ至福なのだ、と。確かに、物をそれ自体として見ることの内には、何らかの不足に促されての実践や制作とは異質な、知る喜びが含まれている。見る喜びは知る喜びである。

ピタゴラスが語ったと伝えられる、哲学（知の愛求）のことばの起りに関する次のような逸話もよく知られている。オリンピアの祭礼に集まってくる三種類の人間のうちで最も純粹なのは、名声を求める競技者でも、利益を追求する商人でもなく、そこで何が起るかを見るためにやっ

てくる見物人である。見物人こそ知を愛し求めるものである、と。アリストテレスは、ただ見ること自体のために集まってくる見物人の習性の内に、「純粹に見る態度」を析出し、さらにそこから知の純粹性、知の高貴性を指摘する。すなわち、あらゆる知識の中で、ただ知るためにのみ求められる知識は、その知識から出てくる結果のために求められる知識よりも、知識としてより高い。彼にあっては、純粹に見ることと純粹に知ることとは同義である。

知の純粹性が人間の「見る」構造から取り出されたものであることは、『形而上学』の冒頭でアリストテレスが「すべて人間は、生まれつき、知ることを欲する」と言明し、その論拠として、ただ見ることそれ自体を愛好するという人間の自然的性向を挙げていることから窺える。たとえば、路上で人だかりがあったり、何か珍しいものがあると、ひとは用事のあることも忘れてふと立ち止まって眺めたりする。ここには、功利的な日常生活（目的・手段の関係）から離脱した、一種、自由な遊びの眼差しがある。（この点に注目して、「遊戯」の概念を人間と世界理解の根底にすえるならば、おのずからアリストテレスとは異なった視点が成立してこよう。というのも、遊戯のカテゴリーには、宗教的儀礼や演劇といったドローメノンが含まれるが、そこに生じる知は必然的に身体運動、身体感覚に媒介されたものであるからである。これについては、行為的直観の問題として後述する。）

カントは『判断力批判』において、美を「関心なき適意（das Wohlgefallen ohne alles Interesse）」と定義した。あらゆる関心を放擲して、純粹に対象を見るときに心に現れる美しいという適意の生命感情は、一種の至福感であろう。この快は、「主観の認識諸能力（構想力と悟性）の調和的な遊び（Spiel）における単なる形式的合目的性の意識」<sup>(1)</sup>である。しかし、これは対象認識にはいささかも寄与しない。「それ故、趣味判断は単に観想的である。すなわち、対象の現存在に関わりなく、その性質を快・不快の感情に引きあてただけである。しかしこの観想もそれ自体、概念に向けられているのではない。趣味判断は認識判断（理論的にも実践的にも）ではないからである。」<sup>(2)</sup>カントはまた、美を「概念なしに普遍的適意の対象として表象されるところのもの」<sup>(3)</sup>とも定義している。このように、特殊だけがあたえられていて、判断力がこの特殊を通して普遍を見いだす場合、それは反省的判断力といわれる。彼にあっては、純粹に見ることは反省的判断力による快・不快の感情の事柄であって、知の事柄ではない。

それでは、「見る」ことがどうして「知る」ことにつながるのでしょうか。用事のあるのを忘れて立ち止まって見るという先の例をとれば、何がそこで起こったか、それは何であるかを端的に自分の目で見るとは、伝聞（言葉）による認識を破るものでなければならないであろう。ベーコンの言う市場の偶像<sup>イドラ</sup>の問題である。そこで、十八世紀のリンネに代表される博物学なる学問を考察することにする。というのは、「見る知」の一つの極北として、世界を渉獵する博物学的知のあり方は、このことに対して重要な示唆をあたえてくれるからである。

博物学は、歴史的に見れば、薬用となる植物研究である本草学を源流としている。しだいに実用から離れて、植物自体を研究する方向に発展し、ついに動物・植物・鉱物の種類・性質・分布

などを記述・分類する学問となった。リンネによれば、博物学の使命は、神の被造物たる自然を分類し命名することによって自然を体系化することにある。一般に、博物学は自然史（Natural History）とも呼ばれるが、それは思弁的な自然哲学と異なって、「自然についての記述」を意味している。そこには、歴史＝記述と考えるギリシア人の思考が含意されている。歴史家とは自分の眼から出発し、目撃したものを記述し物語る者のことであるが、博物学者も自然を渉猟する歴史家として目撃者兼記述者となる。リンネは、植物の外観から直観的に類似しているものを取り集め、属と種とに分類して、その目録を作った。彼が動物分類よりも植物分類に傾倒したのは、動物の生殖器官が隠されているのに対して、植物の本質器官たる花は眼に見える構造をなして眼前にある、という理由によっている。例の顕花植物と隠花植物の区分や、雄しべと雌しべの数による分類などは、その証左である。リンネにとって眼に見えるか否かが分類の基準をなし、眼に見えるものに重きがおかれた。そして、見たものに名をあたえる命名行為に、彼は真骨頂を発揮した。リンネが第二のアダムと呼ばれる所以である。実際、彼の功績は、名詞と形容詞による二命法という命名法の確立に認められる。博物学の本質は、見ることのできるものに名をあたえる作業である、と思われる。

しかし、『言葉と物』においてフーコーはそれを逆転させ、博物学とは「名ざす」ことのできるもののみを「見る」可能性である、という。博物学は何よりも一つの「良くできた言語」であり、「体系的にわずかなものしか見ないこと」である。博物学のなすべき仕事は、「言語を視線に最も近いところまで、見られた物を語に最も近いところまで導く」<sup>(4)</sup>ことだけである。フーコーは、このように博物学を徹底的に言語という表象システムに解体してしまう。すると博物学が記述する自然は、言語によって濾過された自然、表象システムに投射された自然にすぎなくなる。自分をとりかこむ自然を見ているのではなく、見ているのは表象システムそのものということになる。言語なしには思惟されえないように、言語の媒介なしには、われわれは「見る」こともできないのであろうか。

リンネの対極に、ゲーテがいる。ゲーテは「眼の人」といわれ、『ファウスト』第二部に登場するリュンコイスのように、文字通り「見るために生まれ、物見の役を命じられ」<sup>(5)</sup>た人である。彼は一方ではリンネの博物学、他方ではニュートンの光学との対決の末、形態学と色彩論を創始した。『ファウスト』の中に、「言葉というものをたいそう軽んじ、いっさいの仮象を離れて、ただ本質の深みを索める方」<sup>(6)</sup>とメフィストがファウストを評する部分があるが、まさにゲーテは、ファウストのように、表象システムを抜け出て「眼」を携えて直接に自然のただ中に躍入したのである。

これに対して、フーコーによれば、表象システムの中でしか現実性と真実を獲得しえない典型が、ドン・キホーテである。彼の英雄的行為は、「書物が真実を語っていることを示す形象を地表のあらゆるところで指摘するための、細心の巡歴」<sup>(7)</sup>である。しかし言葉と物とには類比関係は成立していない以上、ドン・キホーテは、言葉の力によって現実性に到達するしかない。彼

の真実は言葉と世界との関係の内ではなく、言葉という標識のみによって織りなされた表象システムの内にある。ゲーテはリンネを批判の俎上に載せることによって、ドン・キホーテの喜劇から免れ、新たなファウスト像を作りあげたといえる。

ゲーテがリンネを批判するのは、分類体系における彼のモザイク的なやり方に対してである。モザイクは、無数の石片から最後に全体として一つの絵の外観を呈するよう、部分の石片を機械的に並べていくやり方である。それに対してゲーテの構想した形態論は、部分と全体の関係を、有機体の形態の生成と変容において考察せんとするものである。その象徴が、例のイタリア旅行中に見たという「原植物」である。彼は、眼に入るありとあらゆる植物の形態のさまざまな変容を目の当りにして、すべての植物の形態はただ一つの植物から発展してきた、という考えに達した。それが原植物である。リンネの眼が物の外徴にとどまったのに対して、彼の眼は、外的な形を通してその内にある本質を直観し、またさまざまな形態の変容を貫く普遍的な形相（原植物・原型）を直観したのである。カントはこのような直観を「直観的悟性」と名づけ、それは人間のものでないとした。カントによれば、「単に思惟するのみで直観しない人間の悟性」は、「分析的普遍（概念）から特殊（あたえられた経験的直観）へ」進まなければならない。それに対して、直観的悟性は「総合的普遍（全体そのものの直観）から特殊へ、すなわち全体から部分へ進む。」<sup>(8)</sup>人間の眼は近く接すれば全体を見失い、遠く視野をとれば部分はぼやけるが、その場合の全体と言っても、それは大きな全体の一部にすぎず、人間の眼は全体を一挙に把握することはできない。しかしながら、カントによれば、有限な人間にも「全体の表象（die Vorstellung eines Ganzen）」<sup>(9)</sup>は可能である。全体の表象が部分のあり方を決定するとき、そのような表象は目的の表象といわれる。彼は、直観的悟性に代るものとして、目的論的判断力をおいた。それはもはや直観の事柄ではないのである。ゲーテは『判断力批判』を熟読し、カントの思想に多く共鳴しながら、あえて直観的悟性の立場に踏み入って「理性の冒険」を企てた。原植物なるものは、カントのいう「総合的普遍（全体そのものの直感）」あるいは「現象としての自然の根底に存する超感性的基体（ein übersinnliches Substrat）」<sup>(10)</sup>にあたる。「原植物は経験ではなく理念だ」というシラーの批判に対して、ゲーテは原植物の感覚的な形に固執し、それを眼で見たと主張して譲らなかった。彼をこのような内的衝迫へと駆りたたせるものは一体何であろうか。カッシーラーによれば、「形なきもの、形態なきもの一切に対してゲーテは内的嫌悪を感じた。眼は、彼自身語っているように、世界を所有する器官であった。」<sup>(11)</sup>もし目的論の立場をとらず、しかも「言葉の媒介なしの普遍」をめざし、「言葉に依らない世界への通路」を求めるなら、われわれは、ゲーテ＝ファウストのように、書斎を捨て緑の野に出て「見る」事から始めなければならないであろう。しかし、それにしても「見る」とはそもそもどのような働きなのであろうか。

## 2. 見ることと触れること

カントによれば、認識能力としての感性（対象に触発される限りでの表象能力）は、感官と構想力の二つからなる。構想力は対象が現前していなくても働くが、感官は対象が現前している場合に限られる直観の能力である。その感官は外官と内官にわかたれ、その内の外官は「対象を識別するために自然によってちょうどその数だけ動物に用意された、いわば外部からの入口」<sup>(12)</sup>として、視覚・聴覚・嗅覚・味覚・触覚の五つがある。五感はさらに、外的対象の認識に寄与する客観的な感官と、享受の表象にすぎない主観的な感官に分たれる。前者に触覚と聴覚と視覚が、後者に味覚と嗅覚が属する。触覚は「直接的な外的知覚についての唯一の感官」であるのに対して、視覚は聴覚とともに「間接的な感覚の感官」である。感性全体において、視覚は以上のような位置を占めているが、その中で視覚が「もっとも高貴な感官 (der edelste Sinn)」<sup>(13)</sup>といわれる。カントはその理由を『人間学』で次のように説明している。視覚は、「知覚のうちでもっとも制約されている触覚の感覚から、もっとも遠く隔たっており空間上最大の知覚範囲を含むだけでなく、また、視覚の器官は触発されたと感じるのが最も少なく、（というのも、そうでなければ純粹に見るということなど存在しないことになるから）、したがって一つの純粹直観（あたえられた客観に対する、感覚のめだつた混入のない直接的表象）により近づいているからである。」<sup>(14)</sup>彼が視覚を最も高貴な感官とみなしたのは、視覚は、対象に密着している触覚から最も隔たっており、したがって、触発されるという感性の本質から比較的自由である、と考えたからにはかならない。彼にとって、純粹に見るとは、触発されないこと、触れることから隔たっていること、総じて離れて見ることを意味している。他の感官からの視覚の独立ということが、視覚に対して認識上の特権的地位をあたえさせる根拠となっているわけである。とすれば、いわば純粹視覚となった眼は、自分の前にあるいっさいの物を自分の内に映す鏡のように、物をそのものとしてあるがままに見、眼に映るがままに写すのであろうか。

パークリは『視覚新論』において、眼によって感知される対象を二種類にわけ、純粹視覚ともいべきものを抽出して見せた。それによれば、一つは光や色のように直接的に知覚される第一次的なもの（これが純粹視覚である）、他は、距離や位置、形や形態など間接的にしか知覚されない第二次的なものである。周知のように、ロックは精神の内容をすべて「観念」とみなし、感覚に直接あたえられる観念を「単純観念」と呼んだ。そして単純観念の中で、延長・固性・運動など物的実在をそのまま示すところのものを第一性質、色や味や嗅いのような、物体が感官におよぼす結果として主観的に生じたものを第二性質とした。ロックのこの区分からすれば、パークリはまったく逆の規定をしたことになる。それは、彼がロックのように物体の観念を思惟したのではなくて、知覚の対象たる観念あるいは表象のみに思惟を限定したからである。

パークリは、「見られたもの」と「触れられたもの」とはまったく基源を異にする感覚であるという原則に立って、距離・大きさ・位置・運動などの知覚の空間的観念はすべて触覚基源のも

のであると主張した。そして、「私が見ているものは光と影の多様のみである。」<sup>(15)</sup>「視覚能力によって固有に知覚されるものはすべて、色とその変様および光と影のさまざまな割合以外にない。」<sup>(16)</sup>「われわれが厳密に見ているものは、立体でも、さまざまに彩色された平面でもなく、色の雑多のみである」<sup>(17)</sup>と断言した。彼は、生来の盲人が開眼したケースを分析したり、あるいは、明晰な視覚能力をもつが触覚の感覚をまったくもたない叡智体（「身体なき精神」）を想定する、といった思考実験をしてまで、純粹視覚に固執した。われわれの思考の中で、視覚固有の対象を、それと結合している触覚固有の対象から分離することがいかに大変な努力を必要とするかをくり返し述べている。たとえば線と形は、その各々の点に順次に光軸を向ける頭や目の動きによって描かれたものである。この線や形を描く動きは触覚によってのみ覚知されるものであるが、実際には線や形は視覚の観念と混同されてしまう。その結果、われわれはそれが視覚に属するものと思い込んでいるのである、と。

彼は『視覚新論』の前半を、デカルトの『屈折光学』に代表される光学理論への反駁の形をとって、「距離はそれ自体、直接には見るができない」という命題の証明に全力を傾けている。彼がそうしたのは「われわれは視覚によって延長や形や運動の観念をもち、これらのすべては心の外側に何らかの距離をおいて存在している」という、いわゆる経験的实在論の常識を否定しようとする意図をもっていたからである。パークリは言う。純粹視覚に忠実であれば、「太陽や星、つまり最も遠いものも、より近いものと同様、すべてその人の眼の中、あるいはむしろ心の中にあるように見える」<sup>(18)</sup>はずだ。一般に「空間・外在性・離れたところにある事物といった諸観念は、厳密に言えば、視覚の対象ではなく」<sup>(19)</sup>、触覚の対象なのだ。したがって「見られたものはすべて、等しく心の中にあり、外的空間にはまったく関わりをもたない。また心の外にあるいかなる触れうるものからも等距離にある」。<sup>(20)</sup>「視覚の固有の対象は心の外には存在しない」<sup>(21)</sup>と。後に『人知原理論』において、パークリは「存在するものは知覚されることである（Esse is percipi）」という原理を確立した。存在するものは知覚の対象すなわち観念のみであるという彼の「観念論」は、カントによって、物質の現実的存在を否定する独断的観念論として批判された。ちなみに、カントは自らの立場を、超越論的観念論であるとともに経験的实在論であるとしている。（超越論的観念論とは、あらゆる現象を物自体ではなく単なる表象と見ることであり、経験的实在論とは感官の外的対象の現実存在を承認する立場である。）

パークリの観念論の是非は、ここでは問わない。また『視覚新論』の執筆意図についても、それを論ずることは本論の目的ではない。われわれの関心は、視覚と触覚とを分離することによってどのような事態が生ずるか、ということにもっぱら向けられている。人間の眼によって、一体、「何が見られているのか」、そもそも「見る」とは何か、それが問題なのである。

前述したように、パークリは、眼によって知覚される対象を、光や色のように直接知覚されるものと、距離や位置や運動のような触覚基源のものとに分けるよう強く主張した。しかし現実には、われわれは視覚によって、光や色だけでなく、対象間の距離や大きさ、その形や運動など

を知覚している。このことは、ちょうどデカルトの心身関係のように、日常の生の示すところの否定しがたい事実である。パークリにとって問題は、どうしてそれら触覚基源のものが視覚によって知覚されるのか、換言すれば、眼によって知覚された対象がどうして触覚的な対象との一定の結合をもっているのか、ということである。彼の下した答えはこうである。それは、経験によって視覚的な観念と触覚的な観念との間に一つの結合が生じているからである、と。彼はそれを「言語」の構造と機能になぞらえて説明した。それが、「視覚の固有な対象は、自然の創造主の普遍的言語 (univasal language) を構成している」<sup>(22)</sup>という命題である。言葉は、一般に、あるものを指示する記号と言われる。その際、言葉と、言葉が指示する事物との間には必然的な関係はなく、単に人為的な約束事、とりきめがあるだけである。にもかかわらず、言葉は現実<sup>じじつ</sup>にその意味する当の事物を示唆することができる。言葉の場合と同様に、眼によって直接知覚される第一次の対象（光や色）は第二次の対象（距離・大きさ・位置など）を示唆している。逆に言えば、距離や形や運動は触知されるだけでなく、また、光や色の視覚を仲介にして捉えられることができる。それは、事物が言葉を仲介して捉えられるのと同様である。ただし、言葉と事物との間の関係は人為的、社会的であるのに対して、視覚的観念と触覚的観念の結びつきは自然的、普遍的である、とパークリはいう。なぜ彼はそう考えるのか。

距離（隔たり）そのものは直接には見ることはできないことは、前述した。パークリにとって、上下・左右・前後といった隔たりというものは、「自分の身体の運動によって計られるものであり、このような身体の運動は触覚によって知覚されうるもの」<sup>(23)</sup>である。触覚は、位置や形といった認識上の単なる触知にとどまらず、われわれの身体運動・身体感覚の意味を帯びている。そして、身体運動・身体感覚の延長上に視覚が位置づけられている。この点は看過されてはならない。パークリによれば、人間の対象の認識や評価の基準は、もっぱら有害か有益か、快か苦かといった身体への関わりかたに求められる。物体が身体に作用するのは直接的接触によってであり、したがって、そこから生じる害や益、快や苦はまったく触覚に依存している。触覚が視覚よりも重視されるのは、このレベルである。視覚の役割と目的は、「離れたところに存在するあれこれの物体に、彼らの身体を適用させたときに生じるであろう損害や利益を予知する」<sup>(24)</sup>点に求められる。その限り、触覚と接続しない純粹視覚（たとえば顕微鏡にされた眼）というものは、「見るという空虚な楽しみのみがわれわれに残された」<sup>(25)</sup>、意味のないもの、ただの光と色の戯れにすぎない。換言すれば、視覚は触覚に奉仕する限り、有意義である。パークリが見ることと触れることとを分離し、改めて再者を接合させたとき、その接合原理は身体保存のためという有用性であった。この有用性という接合原理は人間にとって自然的で普遍的である。それ故、彼は「視覚の固有の対象は、自然の創造主の普遍的言語を構成している」というのである。

われわれは何を見ているのか。われわれは光や色という視覚に固有な対象を見ていながら、実は光や色を越えて視覚にはない隔たりや大きさをそこに見ている。視覚の能力は、「生命の快感と便益という二つのもののために創られている」<sup>(26)</sup>とパークリは語ったが、彼にとって眼は身



を守るようわれわれの行為を導くために働く。ゲーテは、言葉の隷属から眼を開放しようとしたが、バークリは眼の内に言葉と同じ構造を見てとった。バークリは、また、視覚から空間感覚を取り去り、それによって眼の内と外といった区別を無意味なものとした。しかし視覚は、このことによって広大な占有領域を獲得することとなった。視覚は、見えるものを越えて見えていないもの（触れるもの）にまで及んでいる。あるいは、われわれは見えていないものまで見ていることになる。もっといえば、見るとは初めから見えていないものを見ようとする働きなのかもしれない。

しかし、それとは逆の方向に、つまり純粹視覚（光と色）を越えたいかなるものも拒否して、ひたすら自らの眼に忠実に、眼に映るまま、光と色だけを見ようとしたのが、モネのような印象派の画家たちである。たとえば、モネの「ルーアン大聖堂」の連作が示すように、奥行きも、固さも、形すらも光の内に解体されている。バークリの純粹視覚理論は、はからずも印象派の画家たちを用意したことになる。実際、彼らは、眼に見えるままを写實的に描いたのではない。彼らは網膜に映った対象をそのまま描くことから、さらに一步進めて、対象が眼にあたえる印象を描いたのである。印象主義以後、キュビズムや表現主義を経てピカソに至る近代西欧絵画の歴史を鑑みれば、画家の眼は網膜をはさんで外部から内部へと注がれ、画家の主観が描出される方向を歩んでいる。「視覚の固有の対象は心の外にはない」というバークリの見解は、「絵画」において実を結んだように思われる。しかしながら、「モネの眼はすばらしい、しかし眼だけだ」というセザンヌのモネ評はいかなる意味をもっているのであろうか。問題は、印象主義によって排除された「奥行き」や「形」を取り戻すこと、光や色の背後にあるもの、「見えるもの」と「見えないもの」を究明することである。その前に、もう少し、見ることと触れることについて敷衍しておきたい。それによって、バークリ理論によっては消されてしまった「形」について考察することができるであろう。

### 3. 心 と 形

人間において、思惟する自我は身体と結びついている。その限り、心（Seele）と呼ばれる。心は単なる思惟する実体なのではなくて、身体と統一をなす限りにおいて心なのである。カントによれば、身体感覚は生命感覚と器官感覚の二つの感官（内官と外官）に分たれる。前者には、寒暖の感覚や、希望・恐怖・崇高といった心によって喚起される感覚が属しているのに対して、後者は視覚や触覚などの外官である。ところで「眼が自分自身を直観できないように、心は自己を外的に直観できない。」<sup>(27)</sup>カントは、夢想とか視霊といった自己自身に沈潜する「心の病」について、それは「ただ人間が外界に、したがって外官の前に存する事物の秩序に連れ戻されることによってのみ」<sup>(28)</sup>癒される、といっている。

さて、カントによれば、触覚の器官（指先）は、それによってのみわれわれは物の形

(Gestalt)を知覚することができるため、「最も重要で確実に教えてくれる感官」<sup>(29)</sup>である。「自然は、人間があらゆる側面から触れることによって物体の形体を理解できるように、人間だけにこの器官を割りあてたように思われる。というのも昆虫の触覚は形体の探知ではなく、ただ物体の現前のみを意図していると思われるからである。」<sup>(30)</sup>人間の指先という「器官感覚がなければ、われわれは物的形体についてまったく理解できないであろう。したがって、経験的認識を獲得するためには、根源的に、第一のクラスの二つの感官(眼と耳)はこの知覚(手)に関係づけなければならない。」<sup>(31)</sup>カントは、前述のように、視覚が触覚から独立して働くとき最も高貴であるという一方で、経験的認識のために両者の関係づけの必要を説いている。これは、カント認識論における感性と悟性、直観と概念の総合の問題と同種である。ここでは、ヘーゲルを取りあげて心と形の問題を明らかにしてみたい。

周知のように、ヘーゲルの『精神現象学』は、感覚的確信から絶対知に至る意識の経験の学として叙述されており、感覚が始源をなしている。彼によれば、感覚的確信は具体的で豊かな認識であるが、しかし、それについて知っていることと言えば、「有る」ということでしかないため、それは抽象的で貧しい真理でもある。ただし感覚的確信自身は、この物の実在性を思いこんでいる(meinen)。この臆見(Meinung)から解放し、感覚的事物の真理の何たるかを教えてくれるのは、バッカスのエレウシスの密儀である。ちょうど動物が「感覚的諸物の前に立ちどまったままにいないで、それらの実在性に絶望しながらも、その虚しさの完全な確信にも絶望して、すぐさま手をのぼし食い尽くす」<sup>(32)</sup>ように、この密儀は、パンやぶどう酒を実例(傍らに戯れているもの)としてただ眼の前に見ているだけでなく、それらを食い飲み尽くす虚しい熱狂へと駆りたてるのである。この経験を通して、意識は感覚的虚しさを知り、真なる把握(wahr-nehmen)としての知覚へと移行する。さらに、意識は欲望と自我の形態をとるとき、自己意識に変わる。以上が『精神現象学』における感覚的確信についての概要であるが、その場合、どのような感官が考えられているかを知るために、『エンチクロペディー』の当該部分を参照しておきたい。

ヘーゲルによれば、五つの感官は概念の契機に還元して、三つに分かたれる。(1) 物理的観念性(physische Idealität)としての視覚と聴覚。(2) 実在的差異(reale Differenz)としての味覚と嗅覚。(3) 地上的全体性(irdische Totalität)としての触覚である。視覚は光の感覚である。「光は他者を開示する。開示作用(Manifestieren)が光の本質を形成している。」<sup>(33)</sup>しかし光そのものは「物理的に観念的なもの」、「自己自身における自己との抽象的同一性」<sup>(34)</sup>にすぎない。このため光は何らの抵抗も制限も受ける事なく、まったく重さに関わらない広がりすぎない。こうして視覚作用は実在的なものに関わることがないため、眼に見える対象はわれわれから離れて存在することができる。そこに事物に対する理論的關係が成立する。視覚がもっとも高貴な感官と呼ばれる所以である。しかし視覚は、平面のみで深さ(Tiefe)を見ることができないという一面性をもつ点で、不完全な感覚である。そのため、われわれは物体の全体性を捉えるためには、さまざまな視点に立って継起的にその物のすべての広がり(奥行き)において見る

ことをしなければならないのである。視覚が物理的になった空間、すなわち光に関係するように、聴覚は物理的になった時間、すなわち音に関係する。それに対して、嗅覚と味覚は、そうした観念的關係から脱して実在的な物体性との関係の中に入っている。しかし、嗅ぎ、味わった瞬間に、その対象の実在性は消尽する。触覚によってのみ、われわれは固さ・重さ・抵抗・奥行きといった物理的なものが持っている堅固な実在性と関係することができる。触覚によってはじめて「本来、独立的に存立する他者、独立的に存在する個体的なものが、同様に独立的に存在する個体的なものとしての感覚するものに対して存在する。」<sup>(35)</sup>

以上の分析を踏まえて、『精神現象学』に戻れば、最も豊かに、しかし傍らに戯れている(Beispiel)といった仕方で事物が現前している感覚的確信の第一段階は、光と色の戯れとしての視覚の世界にあたる。次に感覚的確信の没落を告げるエレウシスの密儀は、嗅覚と味覚の世界である。ここで意識は感覚から知覚という悟性の領域へ移行することになるが、他方では、欲望と自我の形態をとって自己意識へと繋っている。ヘーゲルにおいて、触覚の世界は感覚から知覚を越えて自己意識にまでおよぶ広い領域にまたがっている。「触れる」ということは、彼にとって「具体的な全体性の感官」<sup>(36)</sup>であって、単なる外官の一つではないからである。触れることによって、われわれは重さ・抵抗・奥行きをもった他者に出会うと同時に、他者を通して自己を感じる。彼は『エンチクロペディー』における精神哲学の部の多くを、「心」の人間学的分析に費やして、このことを論じている。心は、意識がそこから生じてくる場所の人間学的な源泉をなしている。意識は精神現象学の対象であったが、心はそれに先立つ人間学の対象なのである。「心は、それ自体としては、感覚作用が復帰した全体性である。すなわち、即自的であるところの全体的基体性を自己の内に感覚することであり、感ずる心(fühlende Seele)である。」<sup>(37)</sup>心とは、視覚にはじまって聴覚、味覚、嗅覚の諸感覚作用が順次、自己の内に復帰して一つの触覚的・大地的な全体性をなしているもののことであり、ヘーゲルは、端的にそれを「感ずる心」と表わした。ここで彼は感覚(Empfindung)と感情(Gefühl)を区別して、感情を触覚とほとんど同義に用いている。「感情が特に指にその居場所をもっている限り、それはまた触覚とも呼ばれる。」<sup>(38)</sup>

「感ずる心」の直接態には、母体内の胎児が感じる全体感覚や、夢見、守護神、シャーマンの呪術といった類のものまで含まれる。しかし本来、「感ずる心」の課題は、感覚する者が「即自的に存在するにすぎない充実(Erfüllung)を、主観性として措定し、占有し、そして自己自身の威力として対自的になること」<sup>(39)</sup>である。それ故にまた、自己感情における精神錯乱(カントの言う心の病)の問題が生じてくる。自己感情のこの危機を脱するものとして、ヘーゲルは「習慣」の分析をおこなっている。人間は誰でも自然生存者(Naturexistenz)という仕方では、習慣の中にいるが、習慣は「記憶が知性のメカニズムであるように、自己感情のメカニズムである。」<sup>(40)</sup>習慣は第二の自然と言われるが、心によって指定された直接態であって、習慣において「心は内容を占有している。」<sup>(41)</sup>感ずる心はその課題を、習慣という形で成就しているという

ことになる。つまり、習慣は身体の陶冶、「身体性の中へと一貫して形成し入れること（*Ein-Durchbildung der Leiblichkeit*）」<sup>(42)</sup>にはかならない。習慣が心を身体化することによって、心は現実のものとなる。ヘーゲルは「現実的な心」を論じて、心の人間学を終えるのである。「心は、心を一貫して形成し、心自身のものとなった身体性において、個別的な主語として自立的に存在している。そして身体性はこうして述語として外面性（*Äußerlichkeit*）であり、この述語において主語はただ自己自身だけに關係する。」<sup>(43)</sup>外面性はここでは心の「記号」<sup>(44)</sup>なのである。彼はそれを具体的に、人相術や骨相学に見ている。

人相術や骨相学といったものは、人間の眼に見える形態から、つまり外面からその内面を判定する技術である。たとえば、外面的に見てすばらしい時計が、その内部も同様にりっぱであると断言できない。しかし、外側が粗悪にできていれば、内部もあまり役に立たないことはかなり確実に推定できる。なぜなら、時計職人は丹誠こめて仕上げた作品を、わずかな労力しか要しない外側のつくりを手抜きをすることによって、せっかくの時計の値打ちを自ら下げしてしまうような愚かなことはしないだろうからである。これは、人間の職人と神とを類比させる論法であるが、ともかく学問として成立するためには、神を自然の創造主とする何らかの自然神学的原理が前提されなければならない。しかし心と形について、われわれはそれを形而上学の問題として取りあつかうことはできない。

その点、カントが『判断力批判』で提出した「自然の技巧（*Technik der Natur*）」の概念は一つの示唆をあたえてくれる。自然の技巧とは、自然は盲目的でも機械的でもなく、技巧的に自らを特殊化する、という自然の特殊化の原理のことである。自然における美的合目的性も有機的合目的性も、自然の技巧に基づく。すなわち、特定の自然の技巧が知覚されたとき、そこに美が成立し、概念的に把握されたとき、有機体が成立する。その場合、自然の特殊化の原理は、自然は意図なしに、しかも判断力の超越論的原理に調和するごとく自己を特殊化する、というものである。カントの場合、自然の技巧はあくまで反省的判断力の事柄である。その限り、心と形は一つの芸術作品として、美的判断の対象となりうる。

#### 4. 眼 と 手

ゲーテとレオナルド・ダ・ヴィンチは「眼の人」と言われるが、むしろレオナルドは「眼と手の人」<sup>(45)</sup>と言われるべきである。彼がフィレンツェの工房で手職人として絵画技術を習得したという経歴からばかりではない。彼の絵画は単なる感性的表現ではなく、観察と実験に基づいた認識の形象化である。ヴァレリーはレオナルドを「言葉に依存しない哲学者」とみなしたが、レオナルドが概念や言葉の媒介なしに、眼と手で思惟したゆえに、「眼と手の人」なのである。眼と手による思惟とは、彼の場合、解剖と素描によるもののことである。彼は人体の内臓器官・筋肉・血管・神経組織などの構造と機能の解剖学的研究に専心し、それについてのおびただしい素

描を残している。彼によれば、解剖学においては「言葉によって精確に表現されるほど、混乱しあいまいになる」が、描画によれば、ひと目で精確に明瞭に理解されうる。「解剖する際、手は運動によって言葉なしに思惟する。そのように像を描くことによって思惟する」<sup>(46)</sup>とレオナルドはいう。眼と手によって思惟するとは、一体、どのようなことなのか。

前述のように、通常われわれは事物を見ていると思っているが、実際は眼で見ているのではなく観念によって見ている。「自分の網膜によるよりも言葉で知覚している」(ヴァレリー)。触覚においても事情は変わらない。フィードラーもいうように、われわれが硬いとか軟らかいとか、丸いとか四角とか、抵抗あるとか言い表すとき、触覚の領域を離れて、言語や概念の領域に移っているのであって、それらは触覚表象ではなく言語表象である。なぜなら、われわれは手以外には、触覚固有の知覚内容を意識にまでもたらし表現する手段をもたない。そのため、触覚はその表現をただちに言語に譲らざるをえない。言語の形をとった所有は強固なものだからである。したがって、触覚器官の中で、手だけが見たもの、触れたものに形をあたえることができ、形の意味するものや、形に宿るものの概念を授けることができるのである。具体的に、解剖台を前にしたレオナルドを思い浮かべてみよう。ちょうど波しぶきに濡れたガラパゴス島の動物たちがダーウィンに目撃されたように、内臓器官や筋肉、血管などがメスに切り裂かれ白日の下にさらされ、それら複雑で微妙な移ろいやすい現前が今や目撃される。解剖台上のこれら多様な意識内容は、言語的表現によっては明瞭化されないし、精確に記述し尽くされることもできない。とすれば、見られたものを一つにまとめて意識の明確な所有にまで作りあげるためには、眼に見えるものを造形的に描くしかない。眼に見えるものを見えるように描こうとすることは、一般に考えられているように、けっして模写とか模倣行為といった類のものではない。物には、はじめから輪郭などあるわけではないからである。

フィードラーは『芸術活動の根源』で次のようにいっている。「手はけっして、眼がすでになし終えたことをやっているわけではない。そこにはむしろ何か新しいものが生じるのであって、手は、眼自身が活動を終えるにいたったまさにその地点で、眼の行うことを引き継いで発展させ、さらに先へとそれを押し進めるのである。」<sup>(47)</sup>レオナルドにおいて、手が眼の仕事を引き受けて新たになしたことは、肉のかたまりや血の海の中から、画家が最も必要とする骨格や筋や腱を解剖台の上に抽出すること、そして、また、複雑で微妙な現前の見られた対象から、紙上に一本の線を描出すること、形や構造にまとめ上げること、つまり物に輪郭をあたえる作業である。「解剖する際、手は運動によって言葉なしに思惟する。そのように像を描くことによって思惟する」という先のレオナルドの言葉は、このことを表したものである。思惟とは、一般に、抽象することによって本質を取り出すこととすれば、手は解剖の際、腑分けすることによって言葉なしに思惟している。画家の手は、線や形を描出することによって思惟している。眼と手による思惟とは、方向・力線を素描することである。アリストテレスのいうように、人間は手をもつがゆえに理性的なのである。工作知、技術知である。ところで、レオナルドは絵画と彫刻の優劣を比較

し、「彫刻はあまり苦勞しないであるがままのものを示す。絵画は触ることのできないものを触れるように、平面的なものを浮上っているように、近いものを遠いように思わせること、奇蹟のようである。実際、絵画は無限の思惟で飾られているが、彫刻は思惟を使っていない」という。彼は、運動・人体・風景を絵画の課題とし、そのために人体を解剖してそのメカニズムを認識し、遠近法を工夫して二次元の空間に三次元の空間を構成することに傾注した。それは、まさに「絵画の科学」の名にふさわしい知的な営みである。

彫刻は真なる実在であるが、絵画は仮象であり、夢、幻である、としたのはヘルダーである。彼によれば「美しい形、造形は、色でもなく、プロポーションや、シンメトリーや、光と影の戯れでもなく、目の前に呈示された、手に触れることのできる真実のものである。」<sup>(48)</sup>彼は、眼と手はいわば「姉妹として育成された」が、「手の感覚がたえず眼の土台であり証人とならなければならない」<sup>(49)</sup>という触覚の哲学を展開した。手で触れることのできるもののみが真実だというのである。ただしこの場合、手は平面的になでるのではなく、立体的にこねくりまわし、あるいは刻み込むのである。そのときわれわれは、肉体性を帯びた真実に触れる。彼の『彫塑』によれば、われわれは自己の外にある対象を、(1) 横に並んで (nebeneinander) いるものとして平面的にとらえる感覚、(2) 後に続く (nacheinander) ものとして時間的にとらえる感覚、(3) 内へ入り込む (ineinander) ものとして立体的にとらえる感覚をもっている。それぞれ、視覚と聴覚と触覚である。そのうち「内への入り込み」、「内への食い込み」をヘルダーは特に「内面的共感」<sup>(50)</sup>と呼び、それによって彫刻という手のための仕事を基礎づけた。内面的共感とは、人間的自我のいっさいをひきさげて、物の中へ移入しようとする触覚のことである。造形家の手が、土をこね、石を刻むのは、内へ内への入り込み、食い込まんとする内面的共感の実践である。造形家が全身、手となって触知しようとするのは、表面の形ではなく、形の内部の力である。外被 (Hülle) ではなく、内を満たすもの (Fülle) である。触覚は一般に実在の感覚といわれるが、それは物が抵抗によって触知されるからである。抵抗によって触知されるものは力である。アリストテレス的に、質料の内に潜む形相と言ってもよい。物の質料に深く入り込んで、質料の深い深みの中から形相を抉り出すことである。

彫像は質料的個性として、そこに在る。レオナルドは「彫刻はあまり苦勞せずにあるがままのものを示す」と批判するが、むしろ、石を刻んだ人間の手の跡が残らず払拭されて、物があるがままに自己を示すところに、立体造形の本質があろう。客観的に物を作ることは、自己の主観を否定して客観に従うことである。その意味で、手は自己否定の営みである。物に触れて手が否定されたとき、物が物となる。ヘルダーの手はレオナルドのそれに比べて、欲求的である。物をつかみとろうとする。物をつかむことによって物に否定される手である。

西田幾多郎は、眼と手についての先のフィードラー説（『芸術活動の基源』）を、彼の言葉に直して、次のように要約している。「我々の自己が概念的の世界に於いての種々なる連絡を断ち切って純粹視覚となる時、直ちに身體の運動と結合し、制作によって我々の不完全なる視覚像を補正

する。それが藝術的創作の根源であるといふ彼の卓見には深い敬意を表せざるを得ない。所謂概念的の世界を越えて歴史的・身體的に世界を把握するのが藝術の立場である。」<sup>(51)</sup> 絵画、彫刻によらず藝術的創作は、眼と手との結合による表現的形成作用の過程である。表現的形成とは、意識的自己が自己を客体化する営みである。このことは芸術の分野に限らない。われわれの生命は物を作るところにある。制作的生命は自己表現的である。われわれの生きかつ死んでいく歴史的現実の世界は、表現的な物の世界である。われわれは表現的な物の世界にいる。物において自己を有つこと、自己を物において見ること、これが「歴史的・身體的に世界を把握することである」と西田はいう。物を身体的に把握するところに、自己のリアリティーが成立する。

一般に、物を身体的に把握するとは触知することだと考えられている。触覚は、なるほど実在の感覚であるが、フィードラーのいうように、内に感じるものを外へ表現する手段をもたないため、その表現をただちに言語に委ねてしまう。触覚は利害得失的な三次元的な感覚であって、非表現的である。したがって言葉以前においては、われわれは見ることから働き、働くことによって見なければならない。そこにわれわれの身体というものがある。「働くとは見るとが結合する所に、身體といふものがあるのである。」<sup>(52)</sup> 働くとは表現形成的に物を作るという意味である。われわれは、内に働く自己を内から知るのではなく、外から、技術的に手で物を作ることによって知るのである。「技術と云ふことは我々の自己が物となって働くことである、自己が物となり物が自己となることである。」<sup>(53)</sup> このことを西田は「表現作用的」とも「行為的直観的」ともいう。「我々が表現作用的に働くと云ふことは、我々が自己自身を否定して客観的に物を作ることでなければならない。而も物は我々によって作られたものでありながら、我々を離れ、我々に對立するもの、見られるものであり、逆に我々を限定するものであり、我々の行為を惹起するものである。」<sup>(54)</sup> 「行為的直観的に物を把握すると云ふことは、作ることによって見ることであり、ポイエシスによって物を知ることである。」<sup>(55)</sup>

行為が起こるには物がなければならない。「動物が衝動的に物を見ると云ふことは、否定すべく物を見ることである。」<sup>(56)</sup> このような物は考えられたものではなく、見られるものである。「行為的直観的に物を見ると云ふことは、物が否定せられるべく見られることである。」<sup>(57)</sup> 自己矛盾的に物を見るということがなければ、欲求というものがなく、形というものがなければ、働くということもない。したがって、物は歴史的に形成されたものとして、形に現れたものでなければならない。形に現れたものは、どこまでも表現的であり、直観的にわれわれに迫ってくるものであるため、触れられるのではなく、見られるものでなければならない。西田にとって「直観とは、我々の行為を惹起するもの、我々の魂の底までも唆かすものである。」<sup>(58)</sup> 「直観的世界の底には、悪魔が潜んで居る」<sup>(59)</sup> ともいう。物がわれわれにおいて表現的に自己自身を現し、われわれに直観的に迫っている。物がわれわれに直観的に現れるということが、表現作用的にわれわれを動かすということである。われわれを真に動かすものは、直観的に見られるものでなければならない。われわれの行為はすべて表現作用的であり、われわれの行為は見ることから起こる

といわれる所以である。ここに「見ることによって働き、働くことによって見る」という、西田の「行為的直観」の立場が成立する。「行為的直観の立場と云ふのは、我々の自己が自己矛盾的に物となって見ることである。技術的に物を見ることである。我々が真に物となって見、物となって考へ、物となつて行ふ所、身心一如たる所に、絶対者の自己表現に接するのである。」<sup>(60)</sup>見られた形は、物に映された生命の姿である。行為的直観的に物を把握するということは、作ることによつて見ることであるが、西田は、「すべてのものの根底に見るものなくして見るものといふ如きものを考へたいと思ふ」<sup>(61)</sup>ともいう。「技術的に物を作ると云ふことは、その根底に於いて形が形自身を見る、形自身の自覺と云ふことが含まれてゐなければならない。」<sup>(62)</sup>

「見る」ということを、西田はライプニッツのモノドにならつて、われわれ個物が世界を映すこと、世界を表現することである、とも説明している。モノドとは「世界を映す生きた鏡」である。モノドにあつては、自分自身を映すことが世界を映すことであり、世界を映すことが自分自身を映すことである。世界を自己の中に映すことによつて働く、それを西田は「意識的」といい、「見る」というのである。自己が自己の中に世界を映すことによつて自己自身を見るのが、「知る」ということである。「客觀的眞理の基礎として知覺的と考へられるものは、ライプニッツの云ふ如く全體を表現するものでなければならない。多の一として個物的にして而も自己否定的に全體を映すものでなければならない。そこに我々は行為的直観的として知識の基礎となるものを有つのである。……多と一とが何處までも相拒否する矛盾の世界に於て、自己同一的に動物の眼といふものができたと言ふことは、之に一種の論理的解決を與へたものと云ひ得るであらう。そこには色々の解決ができた、昆蟲の眼もできた、人間の眼もできた。併し個物が何處までも個物的たる絶対矛盾の自己同一の世界に於いては、即ち表現作用的に自己自身を限定する世界に於いては、眼はイデヤ的なものをみるのである。」<sup>(63)</sup>

行為的直観の立場は言葉以前の世界であり、言葉なしに眼と手でポイエシス的に思惟する。「眼と手」について言えば、西田はフィードラーを介して、レオナルドに近づいていると言える。言葉でなく、眼が身体を動かすとき、全身が眼となると、「他の感覺によつて與へられない、唯眼によつてのみ與へられるものを、眼の爲に實現する可能性を自己に於て見出す。」<sup>(64)</sup>ヘルダーと違って、「形と云ふものは見ると云ふより外にない」<sup>(65)</sup>と西田はいう。

## 5. 遠近法の思想

中世の修道院では、眼を喜ばせる一切の虚飾を拒否し、純粹な心で神を求めることが説かれた。たとえば、シトー会では、「聖堂には絵画や彫刻をかかげてはならない。これらは人々の心を神から逸らせ、よき瞑想と厳格な規律の妨げとなるから」とされた。造形的に許されたものは、木の十字架と建築物だけだった。建築とは空間そのものを創り出すことであるが、聖堂は装飾を排除した祈りの空間である。十世紀末から十二世紀にかけてのロマネスク建築は、なお、組積造の



石の表現をとっているが、その後をうけて十六世紀まで続くゴシック建築においては、石という素材すら脱却すべき対象となる。石の重みや厚さの概念が消され、いっさいの物質性が捨離された光の空間となる。中世の精神性は、物質性の超克・非感覚化の具現であるゴシック建築において、成就されたといえる。たとえば、ゴシック建築の最高傑作であるノートルダム大聖堂を見よ。西正面にステンドグラスの美しい円形の窓、いわゆる、ばら窓がある。天上の見えざるものが、その窓を透過して光と影となって現前する。そこには物質的なものはない。ただ空間が存在するのみである。神の世界の似姿を地上に再現した聖なる空間である。ゲーテは、「光と精神、自然的なものにおいて支配している光と、道徳的なものにおいて支配している精神とは、至高のわがちがたいエネルギーである」<sup>(66)</sup>と記しているが、光と精神の関係を最も具現しているのが、ゴシック建築であろう。

ところで、ゴシックという用語は、ルネサンス期に、建築ばかりでなく中世全般の芸術を、ローマ文化の破壊者として「野蛮」とみなすところから用いられたものである。ゴシックの何がルネサンス人に野蛮と映ったのであろうか。中世における現世否定と彼岸志向は、空間の神聖化を図って、建築以外にはいっさいの奥行きあるもの（立体的なもの）の表現を禁じた、少なくとも好まなかった。奥行きを伴った視覚的世界は、人間の触覚性を呼び覚ますからである。たとえば、明暗や陰影を使った絵画技法は、顔に円みを帯びた奥行き感をあたえるが、それは、眼に映る光を駆使して対象を触覚的に表現しようとする方法なのである。こうして中世キリスト教美術の様式は、現世否定的、したがって非遠近法的となる。ルネサンス人が中世芸術を野蛮とみなしたのは、奥行き感を消し去った平面的、非遠近法なこの様式に対してである。それは、人間の眼の網膜に映る像を不当に歪めた、プリミティブなものと考えられたからである。

ルネサンスの精神は「世界と人間の発見」（ブルクハルト）といわれるが、人間の感覚とりわけ視覚と触覚の開放と言い換えられてもよい。中世の修道院では光の空間（聖堂）で祈られたが、宗教改革によるプロテスタントの人々においても、同じく装飾のない暗い教会の中で、説教の言葉と音楽に耳を傾けた。見ることを閉ざし、ひたすら聴くことに集中したのである。それに対して、ルネサンスの画家達は、こぞって遠近法の確立に励み、解剖を手がけた。そこに、近代科学の揺籃を指摘する研究者は多い。

ルネサンス芸術の中で発見された線遠近法（透視図法とも呼ばれる）とは、遠いものは小さく見え、近いものは大きく見えるという視覚の生理的現象を、幾何学的な比例の論理を適用して理論化した技法である。それによって、人間が等身大の眼で見た奥行きのある世界が出現したのである。また、画家達が人体の内部を研究（解剖）したのは、内部がこうであるから外観は必然的にこうなるのだという認識の方法に導かれて、人体を描くためであった。しかしそれだけではない。解剖によって人体が開かれ、いまだ名づけられていないさまざまな諸器官が眺められることは、一つの新しい世界が開かれたことであり、世界の発見でもある。このように、みずから住まう触覚的空間と生理的な網膜像を人々が肯定するところから、ルネサンスは始まったといえる。

しかし、ルネサンス芸術における遠近法の成立は、絵画空間のいわゆる世俗化を必ずしも意味しているわけではない。ルネサンス最盛期にレオナルドが描いた聖母子像には、なるほど神聖性を象徴する光輪や天使の翼は見られない。しかし、空気遠近法と陰影法を駆使した事物の描写を通して、あるいは、解剖に裏づけられた綿密な人体描写を通して、聖性がみごとに表現されている。われわれは、後に、奥行きを追求したセザンヌの絵画において、このことを、「見えるものと見えないもの」という問題として、考えてみる機会があるであろう。

さて、遠近法の技法は、古今東西さまざま存在するが、レオナルドによれば、(1) 市松模様典型的に表されるように、眼から遠ざかっていく対象は幾何学的な比例の原理に則って縮小するという線遠近法。(2) 近い山は緑に、遠い山は青く見えるように、対象の色彩の変化に著目する色彩遠近法。これは、対象と眼との間の空気の層の多少によって色彩が変化するため、空気遠近法とも呼ばれる。(3) 遠いところにあるものは細部ははっきり見えず、ぼやけていくという消去遠近法、の三つが考えられる。これらの内、線遠近法の確立にルネサンスの芸術家の全力が傾けられた。彼らの観察と実験（たとえばサン・ジョヴァンニ洗礼堂でのブルネッレスキ）によれば、平行な線は遠ざかっていくと、画家の視点と正対する奥行き方向に必ず交点を結ぶ。この交点を消失点（バニシング・ポイント）という。したがって、画面とは、ある一点に視点を定めて、この視点と消失点とを結ぶ直線上の任意の位置において、それと直交するところの平面のことである。『絵画論』を著わした同時代のアルベルティは、描こうとする対象を底面とし、眼を頂点とする円錐を考え、これを「視覚のピラミッド」と名づけた。視覚のピラミッドによって線引きされた空間の中に、対象を奥に向かって比例正しく配列することによって、画面という二次元の平面に三次元の立体が表現可能となる。この技法が、線遠近法（とりわけ一点透視図法）である。問題となるのは、何が彼らを線遠近法の確立に駆り立てたのか、遠近法思想とは何か、ということである。

ルネサンスの遠近法の成立は、一言でいえば、「対象化する眼」の誕生といえよう。混沌とした感覚所与を対象化して見る場合、眼はただ色彩を見ているだけではない。前述したように、触覚基源である隔たりや奥行き、運動や大きさを同時に見ている。眼に映る物を、一定の距離を置いた形として捉えているのである。このことは、どのようにして成立するのであろうか。

パークリは、「同一事物が視覚にも触覚にも影響をおよぼす、と考えるのは誤りである」<sup>(67)</sup>とし、視覚の対象は心の内に、触覚の対象は心の外にあると考えた。パークリ流に考えれば、われわれは見えるものには触れることができず、触れるものは見えないことになる。こうした独断的観念論の立場（カントはパークリの立場をそう呼ぶ）に立たない限り、われわれは同一対象に関して、それぞれ異質な感覚（視覚による色、聴覚による音など）を総合統一して知覚しているはずである。アリストテレスは、すべての感官が集結する共通感覚なるものを考え、それを心臓の内に置いた。デカルトはそれを脳（松果腺）に移した。デカルトによれば、光や音や香りや味や熱など、外的対象のもつすべての性質がそれぞれの感官を通じて脳の中にさまざまな観念を刻

みつけるが、それら観念を受けとる場所が共通感覚であり、脳の中にある。外からの多数の感覚が一つに集結する場合は内面性のはじまる所であり、ヘーゲルでは、それは「意識」と呼ばれる。

カントは『純粹理性批判』の演繹論の箇所で、「多様なもの一般の結合は、けっして感官によってわれわれの内にやってくるのではなく、したがって、感性的直観の純粹形式の中に同時に含まれていることもできない。なぜなら、結合は表象能力の自発性の働きなのだから」<sup>(68)</sup>と述べ、多様な感覚の結合を、究極的には「統覚」の根源的な統一作用に根拠づけた。カッシーラーは、カントの認識論を踏まえたうえで、「すべての真の厳密で精確な思考は、シンボル論 (Symbolik) と記号論 (Semiotik) の内にはじめて、おのれを支えてくれる足場を見いだす」<sup>(69)</sup>とし、言語や芸術や神話の内に働いている意識のシンボル機能と記号に、意識の同一性の客観的支えを求めた。記号とは「可能的内容の総体、まとまりの代理人 (Repräsentant für eine Gesamtheit)」<sup>(70)</sup>のことである。彼は、感覚的諸印象のカオスと、流れゆく印象に対して、「記号」を付与することによって、意識内容の不断の変化をくいとめ、新たな存立と持続を手に入れることを図ったのである。

メルロ＝ポンティは、フッサールのキネステーズを介して、身体に著目し、特に手における「触れる－触れられる」という交叉運動によって、視覚対象と触覚対象の同一性を考えた。彼によれば、手は内側から感じられるものであると同時に、外から近づきうるもの、もう一方の手で触れられうるものであり、しかも眼で見ることのできるものである。「私の手」におけるこの触れる－触れられるという交叉・絡み合いは、認識論的に「反省のモデル」となるが、同時に、存在論的には、ある一定の世界との結びつき、いわゆる「世界の中へのわれわれの投錨」でもある。われわれの触覚の経験には、「滑らかとか、ざらざらしたとかの感覚、身体とその空間に生じる受動的な感じとしての物の感触、そして最後に、私の右手が、物に触れようとしている私の左手に触れる時の、触覚についての真の触覚、という三つがあるが、それによって＜触れる主体＞は触れられるものの地位に移行し、物の中に降下する。その結果、触覚は世界のただ中から、いわば物の中で生起するのである。」<sup>(71)</sup>同じ身体が物を見、物に触れている以上、見えると触れるとは同じ世界の事柄であり、もっといえば、眼差しは物に触れるのであり、視覚は「眼差しの触知」である。なぜなら「見えるものはすべて触れられるものから裁断されており、触れられる存在はすべて何らかの仕方で可視性を約束されている……」<sup>(72)</sup>からである、と彼はいう。

以上、哲学史上のいくつかの学説を概観したが、ルネサンスの画家達は、諸感官の集結場所を眼に求めた、といえる。カント的にいえば、それは、「直観における覚知の総合」の段階、つまり、多様が概観され取りまとめられるにすぎないが、ともかく、眼に求めたことが遠近法の確立へと彼らを駆りたてさせた動因であろう。それはどのようなことであろうか。

上空飛行的な俯瞰と異なって、等身大に見られた対象は射映的・地平的に現前する。換言すれば、見られるものは視線を向けられたものである。時間の内にあって移ろいゆくものを、一瞬の相貌のものに把持することを知覚といえば、そしてまた、あたかも投網を打つように全体を一つ

の視野に収める働きを知覚といえ、知覚はそもそも遠近法的構造をなしているといえる。前述のように、「視点」の定立と、すべての線が取り集められ集結するところの「消失点」の発見とによって、線遠近法は成立した。これは、人間の眼と描写対象との位置関係を意識することによって、一つの空間を形成し、それによって全体を一つの視野に収めることができる、という認識に立っている。線遠近法の発見は、「時間」に対抗する「空間」観念と、人間の「見る」という営みの発見なのである。

## 6. 見えるものと見えないもの

絵画は、「可視性の謎」<sup>(73)</sup>の祝祭である、とメルロ＝ポンティはいう。可視性の謎とは、相互に「外的」で疎遠なさまざまな存在者が、一つの知覚空間の内に「共存」している、という不思議さである。それは、カントの認識論的ないいかたをすれば、「豊饒な低地」としての「経験」の可能性の問題である。『純粋理性批判』において、「知覚の狂想曲」に陥ることなく、経験の「脈絡 (Kontext)」が可能となる制約として、「純粋悟性の原則の体系表」(1 直観の公理、2 知覚の予料、3 経験の類推、4 経験的思惟一般の要請)が提示されたが、その内の「知覚の予料」では「すべての現象において、感覚の対象である実在的なものは内包量、すなわち度 (Grad) を有する」<sup>(74)</sup>という原理がたてられている。それによれば、感覚的なものが与えられるということは、実在的なものが与えられることであるが、それは感官に対する影響の度として現象する。月の光と太陽の光とは、「度」において比較が可能となる。予料 (Antizipation)とは、経験的なものについてのア・プリオリな認識のことであり、カントの超越論的認識といわれるものの中で、特に感覚的なものに関わる時、予料と呼ばれる。色とか重さについて、具体的にどんな感覚的内容が与えられるかは予料できないが、しかし、およそ感覚が与えられる限り、すべて内包量的である。内包量的であるということは、数量的 (数学的) に構成可能であることを意味している。一般に量化される限り、認識可能となる。こうしてカントは感覚所与の合理化をはかった。すべて同質的な量 (度) に還元して数学的に処理することは、一般に科学的といわれる。(さらに、「予料」のような数学的でなく、力学的な「経験の類推」において、知覚の必然的結合の表象は、「実体の持続」・「因果法則」・「相互作用」の原則によって、科学的に構成される。)

『純粋理性批判』が科学の基礎づけといわれる所以である。しかし、物がいわば互いにぶつかりあい、相互に隠しあいながらも共存しているといった特殊な個物の世界は、「量」には還元不可能な、したがって悟性によって総合統一されることを拒む「特殊なるもの」の世界である。カントにあっては、それは「知覚の予料」(そして「経験の類推」)を越えた、『判断力批判』のあつかう世界である。

ルネサンスの線遠近法は、前述のように、奥に向かって諸対象を比例的に配列することであるが、それは知覚の予料的世界のことである。それゆえ、相互に外的で特殊な個物の「共存」とい

う可視性の謎に対して、線遠近法はもはや役に立たない。否、むしろ可視性の謎は、遠近法すなわち奥行き<sup>3</sup>の知覚の不可解さにおいて、一層、紛糾してくるのである。

われわれは奥行きを見ているのだが、実は、奥行き自体はけっして見えない。かりに奥行き<sup>3</sup>を見ることが可能だとすると、例えばレールの枕木のように、相互に重なり合っているため、実際には見えないいくつかの対象をわれわれは見ることになるが、そのようなことは横に廻りこんで見ない限り不可能である。そのままでは見えない対象を横に廻りこんで見るためには、第三の眼、いわば「身体なき眼」を想定せざるをえない。しかし、そもそも奥行き感とは、身体から対象の方へと測られる隔たりのことなのであるから、身体なき眼の想定は無意味である。したがって、奥行き<sup>3</sup>というものは直接には見えないのである。しかし、事実、見えないはずの奥行き<sup>3</sup>をわれわれは見ている。このことが可能となるためには、見えない部分に対してなんらかの記憶や推測を含めて見なければならない。古来より、感官の中で視覚が一番誤りやすいと言われるのも、そのためである。視覚のこの欠点を補うため、ルソーは、視覚を触覚に従属させること、すなわち、他の感官より先立って遠くまで進む「性急な」視覚を、「鈍重」ではあるが確実な触覚の制限された歩みにあわせて抑制させるよう、『エミール』（第二部）で説いている。とすれば、見えない部分についての記憶ないし推測が、奥行き<sup>3</sup>の知覚に付加されているという場合、付加される当のものは、もっぱら自分自身の身体的運動の記憶ないし推測に限定されなければならない。つまり、視覚空間の中に、自ら体感しうる身体図式が定位されるのでなければならない。

体感的身体図式ともいうべき奥行き<sup>3</sup>の知覚の中で、可視性の謎はリアルとなる。謎とは、「物が相互に隠しあうからこそ、私はそれらをそのつどそれぞれの位置に見るということ、また、物がそのつどそれぞれの場所にあるからこそ、私の眼前でそれらが競いあうということ、である。物の知られる外面性はそれぞれの被覆においてあり、物の知られる相互依存性はそれぞれの自律性においてある。」<sup>(75)</sup>メルロー＝ポンティのこの言表を理解するための示唆を、セザンヌの絵画論が与えてくれる。セザンヌは、絵画的思考の原理を追求して、この問題に遭遇したからである。

端的に、セザンヌの静物画は「相互に外的で疎遠な物の共存」という可視性の謎への挑戦である、と解することができる。彼の静物画において、線遠近法はまったく無視され、かわりに、複数の視点から見られた、りんごや壺やそれらをのせる机が、同一画面の上に構成される。りんごやら壺やら一つ一つを取ってみれば、歪んでおり奇妙に傾いて揺れている。しかし画面全体は、それだからこそ緊張をはらんだ奥行き<sup>3</sup>を示していて、りんごも壺もどれひとつとして動かすことのできない固有の位置を占めている。それは、「知覚の狂想曲」となる一步手前のところで踏みとどまった、まさに可視性の謎の祝祭である。有名な「腐ったりんご」の話は、彼が輪郭や境界線を画定するために、いかに苦心したかを伝えているエピソードである。輪郭や境界線の画定は、一つの経験の「脈絡」にはかならない。

ところで、セザンヌは生涯、奥行き<sup>3</sup>を追求したといわれる。とりわけ色彩遠近法による奥行き<sup>3</sup>の工夫は、色彩による新しい空間造形の試みである。物の輪郭や境界線は色彩なしには成立しえ

ないことに、彼は気づく。『手紙』に、「線と色とは一つであって、二つではない」とか、「色彩が豊かになれば、形も豊かになる」と記されているのは、このことである。奥行きの追求において生じた形と色、線描と彩色の問題が、セザンヌにとって、絵画的思考の新たな課題となる。

色はロックやデカルトにおいては、物の第二性質として主観内に生じる観念にすぎないが、カントにあっては、色は、重さなどとともに、経験における実在的なもの (das Reale) であり、もっとも感性的なものの一つである。感性的とは、対象によって触発されるあり方のことだが、感性的なものなしには、「経験」は成り立たない。しかし、カントは『判断力批判』で、色彩はもっぱら感覚的刺激に関わるものとして、美の本質を線描に求め、色彩を除外してしまった。「絵画、彫刻すべての造形芸術において、建築、造園において、それが美的芸術である限り、線描 (Zeichnung) が本質的なものである。そこでは、感覚によって満足されるものではなく、形式によって快いものだけが、趣味にとってのあらゆる素質の基礎を成している。輪郭を彩色する色彩は感覚的刺激 (Reiz) に属する。」<sup>(76)</sup> カント美学の一つの限界がここに見られる。

小林秀雄は『近代繪畫』のセザンヌの章で、次のように言っている。「リルケは、セザンヌの繪の魅力を夫人に説明しようとして、いろいろな風に手紙で書いてあるが、それは、いつも色と色との純粋な關聯といふ一筋の道を辿って書いてある。……リルケは、遂に、『色の内分泌作用』といふ面白い言葉を見附けてある。犬の口腔で、消化してよい食物が来れば、同意の分泌が行はれ、有害な食物が来れば、これを無害にする修正の分泌が行はれる。セザンヌの微妙な色の關聯は、丁度同じ様な性質のもので、それぞれの色の内部で、他の色との接觸に耐へる爲に、強化と弱体化との分泌が、實に自然に行はれてある様だと言ふ。それぞれの一つの色は他の色に對して、謙遜に自己を抑へてあるかと思へば、率直に自己を主張し、又再び靜かに己を省察するといふ風に見えるといふ。リルケの言い方は、セザンヌの色彩の手法について、その立體性とか造型性とか建築性とかいふ一般に使はれてある言ひ方より、餘程巧妙だと思はれる。」<sup>(77)</sup> メルロ＝ポンティは『眼と精神』で、同じことを次のように言っている。「……色彩はカンバスの上にゆっくりと生まれ、根源的な深みから発生し、緑青やかびのように適地に生えてきたと思われることがある……」<sup>(78)</sup> セザンヌにとって、色は単なる光の変容でも、明暗でもなく、空間を充填する実在、「存在の輝き」<sup>(79)</sup>を意味している。「色はわれわれの脳髓と宇宙とが会合場所である」というセザンヌの言葉を、メルロ＝ポンティは引用して、「セザンヌは存在の芸術家」だと評言する。<sup>(80)</sup> 彩色、とりわけ色彩遠近法の工夫による新しい空間造形は、「物の現出」を企図している。

たとえば、晩年のサント・ヴィクトアール山の作品において、青や薄紫あるいは濃い茶など、さまざまな色彩に塗られた嶺は、近景の緑の松の木に對して、密度のある確かな奥行きをもって屹立している。近景であれ遠景であれ、それぞれの色は固有の領域を占有していて、そこには、遠方のものはぼかすという伝統的な「消去遠近法」は捨てられている。問題は、形と色、輪郭と彩色である。一般に考えられているように、明確な輪郭をもった「形」と、明るく彩やかな「色」とが、別々にあるのではない。印象派の画家が教えたように、光は物の形をばらばらに破壊して

しまう。たとえば、モネの「ルーアン大聖堂」の連作を見よ。石造の大聖堂は、その輪郭と硬さを失い、光の中に溶解している。しかしセザンヌによれば、光の反射に抗して、「線」が頑固に現れようとする。線描は単に物の形の模倣なのではなくて、物の現出の青写真である。光と線のせめぎあいにおいて、色彩がその固有の空間を占領する（輪郭をもつ）とき、固有色といわれる密度をもった形となるのである。セザンヌが展開した「色であると同時に形でもある絵具の置きかた」は、「物の被覆において知られる外面性、その自律性において知られる相互依存性」という謎を可視化する確かな方法である。そして、線描と色彩による彼の奥行き構成において、われわれは「物が相互に隠しあうからこそ、私はそれらをそのつどそれぞれの位置に見るということ、また、物がそのつどそれぞれの場所にあるからこそ、私の眼前でそれらが競いあうということ」を理解することができる。

美術史上、セザンヌは、絵画というものを、「形の美しさの追求」から「観念の表現」へと変えた、そして二十世紀美術は彼から出発する、と一般にいわれる。セザンヌが描いた「観念」とは何か。彼は友人を前にして、モチーフのとらえかたを説明するとき、両手を握りあわせ、一本一本の指をしっかりと組みあわせる動作を繰り返しながら、指を「上に出し過ぎても、下に出し過ぎても何もかもめっちゃめっちゃになる。少しでも握りかたが緩んだり、隙間ができたりすれば、感動も光も真理も逃げてしまう」と語ったという。視覚は身体に促されて思考する。セザンヌは、「両手で握りしめたと思われるもの」しか描かなかった。それが、彼の描いた観念である。観念とは、再びメルロ＝ポンティの言葉を借れば、「葉脈が葉を、その肉の底から支えているような経験の組成」<sup>(81)</sup>である。それは見えないものであるが、見えるものの裏面をなしているのである。逆に言えば、見えないものなしには、見えるものも真に見えるものとはならない。なぜなら、見えるものそれ自体が、見えない骨組みをなしているものであり、根源的に現前しえないもの（Nicht-urpräsentierbares）が見えるものにおいて現れ出るからである。その意味で、われわれは、「見えるもの」を通して「見えないもの」を見ているのである。「見る」ということはそういうことである。

#### 注

- (1) I.Kant: Kritik der Urteilskraft, Werke, hrsg.v.Cassirer Bd.5, § 12, S.292. (特記ある場合を除いて、以下、カッシーラー版を使用する)
- (2) ibid. § 5, S.278.
- (3) ibid. § 6, S.280.
- (4) M.Foucault: Les mots et les choses, Gallimard, 1966, (『言葉と物』 渡辺一民、佐々木明訳 新潮社 155頁)
- (5) J.W.Goethe: Faust, Werke, Hamburger Ausgabe, Bd.3, S.340.
- (6) ibid. S.47.
- (7) M.Foucault: Les mots et les choses, (同書 72頁)

- (8) I.Kant:Kritik der Urteilkraft, § 77, S.486.
- (9) ibid. § 77, S.487.
- (10) ibid. S.265.
- (11) E.Cassirer:Rousseau, Kant, Goethe, Philosophische Bibliothek Bd.440, S.82.
- (12) I.Kant:Anthropologie in pragmatischer Hinsicht, § 15, S.40.
- (13) ibid. § 19, S.42.
- (14) ibid. § 19, S.42.
- (15) G.Berkeley:An Essay towards a New Theory of Vision, Everyman's Library, Berkeley's Works, CIII, p.60.
- (16) ibid. CLVI, p.84.
- (17) ibid. CLVIII, p.85.
- (18) ibid. XL I, p.30.
- (19) ibid. XLVI, p.33.
- (20) ibid. CX I, p.64.
- (21) ibid. CXVII, p.67.
- (22) ibid. CXLVII, p.81.
- (23) ibid. XL V, p.33.
- (24) ibid. LIX, p.38~39.
- (25) ibid. LXXXVI, p.53.
- (26) ibid. LXXXVII, p.53.
- (27) I.Kant:Vorlesungen über die Metaphysik, hrsg.v. Pölitiz, 1821, S.227.
- (28) I.Kant:Anthropologie, § 24, S.48.
- (29) ibid. § 17, S.40.
- (30) ibid. § 17, S.40.
- (31) ibid. § 17, S.40. 括弧内はいずれも訳者注。
- (32) G.W.F.Hegel:Phänomenologie des Geistes, Werke, Suhrkamp Verlag, Bd.3, S.91.
- (33) G.W.F.Hegel:Enzyklopädie der philosophischen Wissenschaften, Bd.10, § 401, Zusatz, S.104.
- (34) ibid. § 401, Zusatz, S.104.
- (35) ibid. § 401, Zusatz, S.106.
- (36) ibid. § 401, Zusatz, S.103.
- (37) ibid. § 402, S.117.
- (38) ibid. § 401, Zusatz, S.105~106.
- (39) ibid. § 403, S.122.
- (40) ibid. § 410, S.184.
- (41) ibid. § 410, S.183.
- (42) ibid. § 410, S.184.
- (43) ibid. § 411, S.192.
- (44) ibid. § 411, S.192.
- (45) 下村寅太郎著『レオナルド研究』 著作集 5 みすず書房 1992年 527 頁。
- (46) レオナルドについては、以下いずれも『レオナルド・ダ・ヴィンチの手記』(岩波文庫) 杉浦明平訳を使用。
- (47) K.A.Fiedler:Der Ursprung der künstlerischen Tätigkeit, (『芸術活動の根源』 山崎正和, 物部晃二訳 中央公論社 115 頁)
- (48) J.G.Herder:Plastik, Werke, hrsg.v. W.Pross, Bd. II, S.473.
- (49) ibid. S.470.
- (50) ibid. S.514.



- (51) 西田幾太郎著『哲学論文集第四』全集第十巻 岩波書店 1979年 213 頁。
- (52) 西田幾太郎著『哲学論文集第三』全集第九巻 19 頁。
- (53) 同 全集第十巻 158 頁。
- (54) 同 全集第九巻 82 頁。
- (55) 同 全集第九巻 194 頁。
- (56) 西田幾太郎著『哲学論文集第二』全集第八巻 549 頁。
- (57) 同 全集第八巻 549 頁。
- (58) 同 全集第九巻 201 頁。
- (59) 同 全集第九巻 201 頁。
- (60) 同 全集第十巻 167 頁。
- (61) 同『働くものから見るものへ』全集第四巻 5頁～6頁。
- (62) 同 全集第十巻 136 頁
- (63) 同 全集第九巻 132 頁～133 頁。
- (64) 同 全集第十巻 229 頁。
- (65) 同 全集第十巻 99 頁。
- (66) J.W.Goethe:Maximen und Reflexionen,Werke,Bd.12,S.528.
- (67) G.Berkeley:An Essay towards a New Theory of Vision, CXXXVI,p.75.
- (68) I.Kant:Kritik der reinen Vernunft,B129 ～130 ,S.113.
- (69) E.Cassirer:Philosophie der symbolischen Formen, Darmstadt, 1973, S.18.
- (70) ibid.S.22.
- (71) M.Merleau-Ponty:Le visible et l'invisible, Gallimard,Paris, 1968, p.176.
- (72) ibid.p.177.
- (73) M.Merleau-Ponty:Das Auge und der Geist, Philosophische Bibliothek Bd.357 ,S.19.
- (74) I.Kant:Kritik der reinen Vernunft,B.207 ,S.160.
- (75) M.Merleau-Ponty:Das Auge und der Geist,S.33.
- (76) I.Kant:Kritik der Urteilskraft, § 14,S.295.
- (77) 小林秀雄著『近代繪畫』全集第十一巻 新潮社 昭和54年 82 頁～83 頁。
- (78) M.Merleau-Ponty:Das Auge und der Geist,S.35.
- (79) ibid.S.33.
- (80) ibid.S.34.
- (81) M.Merleau-Ponty:Le visible et l'invisible,p.159.

(1993. 9. 30 受理)